
Recension de *l'Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* de Julia Beauquel

À propos de Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Paule Gioffredi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1047>

DOI : 10.4000/danse.1047

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Paule Gioffredi, « Recension de *l'Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* de Julia Beauquel », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 30 septembre 2015, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1047> ; DOI : 10.4000/danse.1047

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Recension de *l'Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* de Julia Beauquel

À propos de Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Paule Gioffredi

RÉFÉRENCE

Julia Beauquel, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 324 pages.

Confronter la philosophie analytique à la danse

- 1 La publication par les Presses Universitaires de Rennes, dans la collection *Æsthetica*, d'*Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*¹, au cours du premier semestre 2015, après celle, en 2010, de *Philosophie de la danse*², confirme l'intérêt de la philosophie de l'art pour la danse et lui offre une reconnaissance académique. La maison d'édition Vrin, avec sa collection « Essais d'art et de philosophie », avait posé un premier jalon de cette ouverture avec la publication en 2009 de l'ouvrage de Frédéric Pouillaude *Le Désœuvrement*



chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse. Ces ouvrages ont d'ailleurs pour point commun de constater la rareté des considérations philosophiques au sujet de la danse et d'aborder l'art chorégraphique comme un tout, un continent du monde de l'art dont il s'agirait, au préalable³, de dessiner les contours et d'identifier les caractéristiques. Mais alors que Frédéric Pouillaude cherche à éclairer les raisons de l'absentement systématique des œuvres de danse dans les textes de la tradition approchant cet art, Julia Beauquel s'appuie majoritairement sur des ouvrages actuels de philosophie de l'art dans lesquels il n'est jamais question de danse. Autrement dit, le premier montre et explique qu'au cours de son histoire la philosophie n'a pas su élaborer d'outils pour penser les œuvres chorégraphiques, donc la réalité de l'art de la danse, et la seconde démontre qu'il est légitime et utile d'œuvrer à la prise en compte de la danse par les philosophes. Mais il faut être plus précis pour mesurer la nouveauté et l'incidence des travaux de Julia Beauquel. Cette dernière se revendique en effet d'une branche de la philosophie particulièrement installée et vivante chez les anglophones et en très net développement en France depuis une quinzaine d'années : la philosophie analytique, c'est-à-dire, pour tenter de la caractériser très brièvement, une philosophie originellement focalisée sur l'analyse du langage et des usages linguistiques et, aujourd'hui, reconnaissant plus globalement la logique rationnelle et la démonstration comme critères exclusifs de la vérité. Or, comme l'auteur le constate à très juste titre, « la danse n'existe encore guère davantage pour les philosophes analytiques que n'existe pour les danseurs ce type de philosophie⁴ ».

- 2 Comme le titre l'indique, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* ne s'attache pas à l'étude d'un type de danse scénique occidentale ni à l'adoption d'un point de vue. Les pièces citées et analysées par l'auteur jouissent d'une reconnaissance ou au moins d'une renommée importante, mais elles relèvent tant du ballet classique ou néo-classique, que du champ si varié de la dite danse contemporaine, allant de Martha Graham à Jérôme Bel en passant par Maurice Béjart, Yvonne Rainer, Anne Teresa De Keersmaecker, Mathilde Monnier ou Wim Vandekeybus. L'auteur ouvre également les perspectives, s'intéressant aussi bien à la pratique quotidienne du danseur, à la poïétique, à l'expérience du plateau qu'à la réception. Pour autant, Julia Beauquel ne renonce pas à illustrer son propos par l'évocation de témoignages, d'œuvres, de séquences de spectacles ou de mouvements dansés particuliers, s'appuyant tant sur les propos de chorégraphes majeurs de l'histoire de la danse

occidentale que sur son expérience de danseuse et de spectatrice, et quelquefois sur des écrits de chercheurs en danse. L'enjeu de l'ouvrage est de montrer que la danse constitue un critérium efficace pour identifier ce que l'auteur nomme les « avantages » et les « inconvénients⁵ » des doctrines et concepts de la philosophie analytique de l'art et, par là, de souligner les conceptions qui se révèlent les plus appropriées pour penser l'art chorégraphique. Plusieurs tableaux sont proposés afin de récapituler les notions et idées clés des théories envisagées. L'un d'eux, en annexe⁶, s'avère particulièrement représentatif de la démarche de Julia Beauquel : on y découvre les listes de « distinctions trompeuses » et « nuances pertinentes », « notions survalorisées » et « notions dépréciées ou oubliées », « débats erronés » et « faits négligés » examinées dans l'ouvrage.

- 3 Comme l'auteur l'annonce et l'assume dès son introduction, la décision d'aborder la danse comme une globalité, d'embrasser toutes les dimensions de cet art et de prendre en compte tous les points de vue sur ce dernier, tend à éclater le propos : quoique « respectant la cohérence et l'ordre logique⁷ », « l'impression de dispersion ou d'éparpillement que peut susciter, aux yeux de certains lecteurs, le présent projet analytique tient à son essence même⁸ ». Les six chapitres de l'ouvrage ne s'organisent en effet ni autour d'une problématique et de la proposition d'une thèse, ni autour de l'élaboration d'outils adaptés aux spécificités de l'objet étudié. Chacun pèse les « avantages » et les « inconvénients » de doctrines, provenant pour la plupart d'acteurs contemporains et anglophones de la philosophie analytique de l'art, comme Monroe Beardsley, Julie Carr, Noël Carroll, Jerrold Levinson, Graham McFee ou Gregory Scott, mais aussi de quelques figures de la tradition philosophique (Aristote, Descartes, Humes, Kant et bien entendu Wittgenstein) reconnues comme des piliers de la pensée analytique. Le propos se déploie cependant en deux moments, l'un consacré à l'ontologie de la danse, c'est-à-dire à sa définition, ses propriétés essentielles et la nature de ses œuvres, et l'autre focalisé sur la question de l'expression en danse, soit sur la nature de la signification des mouvements dansés.
- 4 Au delà de son caractère analytique, donc logique et démonstratif, la méthode employée dans *Esthétique de la danse* consiste « pour une large part à rapprocher [la danse] d'analyses conceptuelles, d'arguments et de thèses déployées à l'égard d'autres objets ayant des traits communs⁹ », si bien que « les données historiques sur la danse ne peuvent figurer qu'à l'arrière-plan de la réflexion, servant d'exemples joints à quelques témoignages d'artistes et quelques discours de critiques appuyant ou au contraire alimentant la réfutation de certaines thèses¹⁰ ». Chaque chapitre s'ouvre sur la présentation des enjeux et des termes d'un débat agitant les acteurs de la philosophie analytique de l'art – par exemple la spécificité de l'œuvre d'art par rapport à tout autre objet, la nature de l'espace, la relation entre la raison et les émotions, la place de l'action humaine dans le monde causal – et sur l'annonce de la fonction que la danse pourrait jouer au sein de ces controverses. Le développement expose certaines des doctrines analytiques s'affrontant sur ce champ de bataille. À ce niveau, le propos peut s'éloigner de la danse, mais ces topos s'avèrent fort éclairants pour un lecteur qui découvrirait ou connaîtrait mal la philosophie analytique de l'art. La danse apparaît secondairement, à travers l'évocation de l'expérience de spectatrice ou de danseuse de l'auteur ou encore la citation des paroles d'un artiste de danse.

Définir l'art de la danse

- 5 Suivant une démarche typiquement philosophique, la première partie d'*Esthétique de la danse* ré-ouvre le débat de la définition de l'art et se met en quête d'une définition de l'art de la danse. Ce travail de circonscription du champ chorégraphique et de détermination des éléments constitutifs d'une œuvre de danse est présenté et traité comme une « occasion de parcourir les chemins de l'essentialisme [...], ou au contraire de l'anti-essentialisme [...], mais encore du contextualisme [...] et enfin de différentes théories disjonctives¹¹ ». *Room service*, pièce créée par Yvonne Rainer à Philadelphie en 1964, fonctionne comme cas limite pour réfuter les théories incapables d'en identifier la nature artistique : seront invalidées les doctrines dont les concepts ne permettent pas de distinguer cette œuvre chorégraphique de n'importe quelle série d'actions, ni, donc, de penser l'expérience esthétique à laquelle elle invite.
- 6 Le deuxième chapitre propose d'abandonner la recherche de définition de la danse au profit d'un questionnement, jugé plus pertinent, sur ce qui fait qu'il y a danse et sur la réalité des propriétés ainsi constatées. Dès lors, le propos s'ouvre à une forme de relativisme, il ne s'agit plus de déterminer les critères auxquels devrait répondre un spectacle pour pouvoir être qualifié d'œuvre de danse, donc de faire le départ entre ce qui relève de l'art de la danse et ce qui doit être exclu de cette catégorie, mais d'analyser ce qui arrive quand on fait l'expérience de la danse. Plus précisément, Julia Beauquel se penche sur les « modes de fonctionnement du mouvement¹² » pour « défendre l'idée qu'il peut parfois fonctionner esthétiquement comme de la danse, et parfois non¹³ » et spécifie que cette expérience esthétique résulte d'interactions entre les spectateurs et ce qui arrive sur le plateau. Afin d'étayer cette thèse qu'elle qualifie de réaliste, elle se penche sur le cas des propriétés spatiales propres à l'expérience de mouvements ressentis comme relevant de l'art de la danse et réfute la théorie kantienne selon laquelle l'espace est une forme *a priori* de la sensibilité en s'appuyant sur les ouvrages d'Henri Poincaré. Ce développement se terminant sur le constat d'une profonde proximité entre les thèses de Poincaré et la conception labanienne de l'espace, on pourrait s'interroger sur les raisons à la fois du silence de l'auteur concernant les travaux sur la spatialité des chercheurs en danse, au premier rang desquels Laurence Louppe et Julie Perrin, et de ce recours à Poincaré plutôt qu'à Laban. Pourquoi, par exemple, ne pas détailler les convergences et les divergences entre les analyses du scientifique et celles du théoricien du mouvement et ne pas souligner que ce que la focalisation sur la danse modifie ou déplace dans l'étude de l'espace ?
- 7 Le dernier chapitre de cette première partie interroge l'identité – à la fois une et multiple, immanente et transcendante au spectacle – des œuvres de danse. Soulignons, entre autres, la pertinence du passage intitulé « Œuvres et processus : réflexions sur la thèse de David Davies¹⁴ » dans lequel Julia Beauquel s'appuie sur l'ontologie aristotélicienne pour réfuter l'idée que les œuvres chorégraphiques devraient être considérées comme les traces du processus dont elles sont issues. Les lieux de diffusion de la danse invitant surtout les chorégraphes, plutôt que des chercheurs ou d'autres acteurs du monde de la danse, à rencontrer les spectateurs, induisant chez ces derniers une orientation de la curiosité vers les mystères du processus de création, ces réflexions offrent un contrepoint utile à la prédominance de la question du processus de création dans les démarches actuelles de médiation culturelle.

- 8 Cette première partie se conclut sur une proposition de définition dite « *cluster* » (« concept “grappe” ou “faisceau”¹⁵ ») de la danse. Ce type de définition, défendu par le philosophe de l'art Berys Gaut, consiste en un « répertoire de propriétés “critérielles” dont aucune n'est individuellement nécessaire à sa définition : ces propriétés, lorsqu'elles sont présentes partiellement ou en totalité, jouent simplement “en faveur” du fait, pour une chose, d'être de l'art ou de la danse¹⁶ ». La lecture de la liste des quinze propriétés¹⁷ retenues comme éventuellement constitutives de la danse peut laisser quelque peu perplexe. Beaucoup de ces propriétés ne sont aucunement spécifiques à la danse, un certain nombre paraît fort secondaire ou caractéristique de formes chorégraphiques particulières. Se pose également la question de l'usage d'une telle définition : si sa complexité et sa labilité sont sa force, elles s'avèrent aussi être sa faiblesse car elles la rendent pour le moins difficile à manier comme à discuter.

Mouvement, émotion et expressivité¹⁸

- 9 La seconde partie consacrée à l'expression paraît plus sinieuse que la première. De plus, la réflexion étant motivée par des débats internes aux dites philosophies de l'esprit et de l'action, elle semble quelquefois décalée par rapport aux enjeux propres à la danse. Avant d'entrer dans le propos de ces trois chapitres, notons deux points. À plusieurs reprises, l'auteur suggère des clarifications et déterminations lexicales, dans la louable intention de préciser la pensée et d'éviter les malentendus et les débats stériles. Cependant, on pourra regretter le choix d'ignorer, même pour les discuter, les termes et concepts existants et en usage hors du champ de la philosophie analytique, que ce soit, par exemple, ceux avancés par des philosophes comme Gilles Deleuze ou Jacques Rancière pour réfléchir aux modalités de réception du sens de gestes et d'un spectacle contemporain, ceux établis par la psychologie clinique et la psychanalyse pour étudier les affects, ou ceux élaborés par Michel Bernard pour étudier l'expressivité en danse. Soulignons en revanche la force du parti pris ou du rappel sur lequel repose l'ouvrage et plus spécialement cette seconde partie : Julia Beauquel dénonce « une tendance parfois trop forte dans le monde de la danse [qui] est de faire référence aux mouvements comme effectués par des *corps* plutôt que par des *personnes*¹⁹ » et affirme que « son [à la danse] médium est le corps humain et même la personne en mouvement²⁰ ». *L'Esthétique de la danse* n'a pas pour ambition de développer les conséquences esthétiques, éthiques et politiques de ces assertions, mais il est heureux que l'auteur prenne le soin de les énoncer plutôt que de les tenir pour évidentes ou marginales.
- 10 Le premier chapitre de cette partie aborde une dimension de l'expression déjà largement étudiée dans le champ théâtral : la relation entre les émotions exprimées, identifiées, voire ressenties par les spectateurs, et le vécu des danseurs. Le suivant soulève le problème du rapport entre la signification des œuvres et l'intention des artistes. Cette question concerne tous les arts mais s'avère éminemment prégnante dans le champ de la danse et plus encore quand il s'agit de danse contemporaine, c'est-à-dire d'une danse émancipée de la subordination au livret et à la narration comme aux codes gestuels et scénographiques classiques. On peut également supposer que le développement des prises de parole par les artistes renforce cette tendance à associer, jusqu'à les confondre, la signification des œuvres avec l'intention de leur créateur. Julia Beauquel souligne à juste titre que :

« Si cet art [la danse] est considéré comme l'un des plus hermétiques qui soit, c'est sans doute en partie parce que l'on cherche trop souvent à le comprendre en survalorisant le "pourquoi" (une intention cachée ou une signification obscure) au détriment du "ce que" (les mouvements, les gestes, les actions) et du "comment" (les qualités expressives de ces gestes)²¹. »

En apportant des thèses et des concepts issus de la philosophie de l'action, elle offre de nouveaux outils pour penser cet enjeu, ses risques et écueils, et notamment celui de compromettre l'attention aux mouvements et à leur qualité spécifique.

- 11 Le dernier chapitre de l'ouvrage porte sur la question de la liberté et du déterminisme dans la création artistique. Cette problématique, à la fois transversale, traditionnelle et portée à son comble par la danse en tant qu'art du mouvement, fait d'ores et déjà l'objet de nombreux ouvrages, de philosophie de l'art entre autres ; ses enjeux plus spécifiques au domaine chorégraphique ont été brillamment analysés par les auteurs de *L'Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*²² et ne cessent d'être explorés et débattus à la faveur du développement des neurosciences. Dans ce chapitre, Julia Beauquel expose encore une fois différentes thèses analytiques existantes, en mesure les avantages et les inconvénients pour penser la danse, et termine en proposant de recourir à celle d'Elizabeth Anscombe pour établir une méthode de compréhension et de description de l'action dansée. Ce dernier passage²³ nous intéresse à la fois pour l'originalité, dans le champ de la danse, des notions et des termes qu'il met à l'œuvre, et pour son caractère symptomatique de la relation que l'ouvrage entretient avec la phénoménologie. Julia Beauquel rappelle que pour Anscombe « en gros, l'intention d'un homme, c'est son action²⁴ », donc que l'intention ne résulte ni de pures chaînes causales ni de purs actes de la volonté. En conséquence, pour saisir la signification d'une œuvre de danse, il faudrait porter attention aux mouvements effectués et à leur contexte, et pour en rendre compte, il conviendrait d'en donner une « description élargie²⁵ », c'est-à-dire d'énoncer « *ce que fait un danseur* (le mouvement), *décrire comment* il le fait (l'expressivité du geste) et comprendre *pourquoi* il le fait (la signification, le contenu)²⁶ ». Julia Beauquel précise, à la suite d'Anscombe, que le rapport entre la description des actions et des manières d'agir et celle de l'objectif visé devrait être conçu comme « éloigné²⁷ » dans la mesure où le sens des actions particulières des danseurs tiendrait à leur participation à la globalité du spectacle. En termes analytiques, dont on peut à la fois apprécier la netteté et déplorer la généralité : « il est faux que chaque mouvement dansé véhicule une signification particulière, mais vrai que la signification est dans la séquence des gestes et dans la chorégraphie *dans son ensemble*²⁸ ». Toujours soucieuse d'éviter les écueils du subjectivisme et du relativisme, l'auteur en conclut que la convergence des descriptions élargies des danseurs et des spectateurs, donc de leur compréhension des raisons pour lesquelles certains mouvements sont effectués, est le signe du « succès esthétique et cognitif de la transmission d'une œuvre²⁹ ». Or une des tâches que la phénoménologie s'assigne consiste précisément à s'interroger sur la faisabilité, les conditions, les limites et les moyens de procéder à de telles descriptions, donc sur les modalités d'attention et d'énonciation susceptibles de favoriser l'effectuation de ces descriptions. Cette proximité ou cette rencontre implicites avec les fondamentaux de la phénoménologie se retrouve à chaque fois que Julia Beauquel énonce ses partis pris doctrinaux et esquisse les linéaments d'une philosophie analytique attentive à la spécificité de l'art chorégraphique. Ces échos et convergences méritent d'être soulignés d'abord parce qu'ils pourraient être l'occasion de riches dialogues entre des philosophes réfléchissant à un même objet tout en l'abordant différemment, mais aussi parce qu'ils contredisent³⁰

des assertions récurrentes selon lesquelles la phénoménologie constituerait une forme d'altérité absolue à la démarche analytique, voire d'adversaire à ce régime de pensée. En effet, dès son introduction à *Philosophie de la danse*, au gré de glissements et d'associations plus que d'argumentations³¹, Julie Beauquel retire à la phénoménologie toute légitimité pour étudier les œuvres de danse en posant une alternative « entre la danse comme pratique sans œuvres d'une part et l'art de la création chorégraphique d'autre part » et donc entre « deux types de thèses philosophiques valorisant soit les sensations corporelles et les réflexion du danseur, dans une perspective phénoménologique, soit la réalité de l'existence des œuvres de danse comme objets du monde, dans une perspective réaliste³² ». Ces raccourcis étonnent d'autant plus que l'*Esthétique de la danse* s'annonce d'emblée comme le résultat « d'une confrontation de l'expérience de la danse comme pratique et comme spectacle avec des conceptions appartenant à des branches variées de la philosophie³³ » (p.24), insistant même sur le fait que :

« la pratique de la danse et l'éducation artistique nécessaire à la bonne appréciation des spectacles chorégraphiques sont susceptibles de fournir d'utiles intuitions quant à la pertinence des questionnements philosophiques soulevés par cet art. Ces expériences et intuitions semblent être les guides indispensables vers les raisons d'adhérer à certaines conceptions tout en en critiquant voire en réfutant d'autres³⁴. »

- 12 Pourquoi se refuser le support méthodologique offert par la phénoménologie pour décrire l'expérience ? Et puisque des phénoménologues se sont jusqu'ici montrés attentifs aux œuvres d'art comme à l'apparaître des corps et de leurs mouvements, pourquoi supposer qu'ils ne sont pas en mesure d'étudier les œuvres de danse ? De la même façon, en réduisant la phénoménologie à une forme de discours « poétique », « intuitif », mais incapable de parvenir à la clarté du concept et à la rationalité de la démonstration, donc en ignorant les nombreux textes dans lesquels les phénoménologues explicitent les rapports de la pensée au langage verbal et justifient à travers des arguments leur refus d'user des lois de la logique rationnelle comme unique critère de vérité, l'auteur de l'*Esthétique de la danse* ne risque-t-elle pas de nuire au dialogue philosophique ?

Cognitivism, réalisme, externalisme et compatibilisme

- 13 En ouverture comme en clôture de son *Esthétique de la danse*, Julia Beauquel se revendique de partis pris philosophiques que le titre de l'ouvrage a peut-être en partie pour fonction de suggérer. Le premier pose que la danse est rationnelle, c'est-à-dire susceptible d'être analysée et explicitée grâce à des outils conceptuels logiques. Un tel axiome a de lourdes conséquences sur les manières d'aborder et de penser l'art chorégraphique, et d'abord celle de s'opposer à l'expérience comme au discours de tous ceux (artistes et spectateurs) pour lesquels la danse permet d'accéder à d'autres régimes de cognition que la rationalité. Reste donc à mesurer et évaluer les résultats d'un tel parti pris, fort discutable, mais que l'auteur tient avec vigueur, éveillant le si vivant désir de débattre. Le second parti pris, qualifié de réaliste, consiste à considérer que les propriétés des œuvres d'art ne sont pas strictement relatives aux spectateurs ni ne relèvent de la toute-puissante intention des créateurs. En conclusion, Julia Beauquel affirme aboutir à deux positions, dites externaliste et compatibiliste. L'externalisme

admet l'existence et l'influence de facteurs externes dans le fonctionnement de l'objet qu'il considère, il défend donc l'efficiencia de l'altérité. Appliqué à la danse, il porte par exemple à considérer que « le danseur est exactement le contraire d'un être passif enfermé dans son intériorité ou dans un solipsisme : il est l'agent dont les actions sont sans cesse relatives à celles des autres (professeurs, répétiteurs, chorégraphes, autres danseurs)³⁵ ». Le compatibilisme, quant à lui, constitue une voie médiane entre le déterminisme et la doctrine du libre arbitre. Ainsi le corps et l'esprit y sont pensés comme deux entités distinctes mais intégrées, l'intention et l'action ne sont ni confondues ni séparées, ou encore la liberté est considérée se réaliser quand elle s'exerce dans des contextes contraignants. Dès lors, pour Julia Beauquel, celui qui danse est non seulement aux prises avec un ensemble de facteurs externes mais il évolue « dans un contexte *par* lequel et *pour* lequel il est déterminé et se détermine lui-même³⁶ ».

- 14 Alors que dans le champ de la philosophie, y compris de la science de l'art, la danse apparaît encore comme un objet exotique, c'est-à-dire différent, étrange, voire embarrassant, et quelque peu anecdotique, en tout cas mineur, ses positionnements doctrinaux conduisent l'auteur de *l'Esthétique de la danse* à concevoir la danse comme une « manifestation accomplie de la complexité physique et rationnelle de l'homme, de ses capacités, de ses dispositions et de ses vertus³⁷ », soit comme une « expression par excellence de la nature complexe³⁸ » de l'homme. Julia Beauquel souligne que c'est précisément parce que la danse est un révélateur, offre une perspective sur la nature humaine, qu'elle doit concerner les philosophes. Ces derniers auraient tout intérêt à se saisir de l'art chorégraphique puisqu'il permet de mieux connaître l'homme, « dans l'idée que nous pouvons non seulement connaître la réalité de la danse, mais, plus globalement, que nous pouvons connaître la réalité à travers la danse³⁹ ». On comprend donc que *l'Esthétique de la danse* n'a pas tant pour ambition de contribuer à l'étude de la danse et à la mise en circulation d'outils conceptuels spécifiquement élaborés à cette fin, que de montrer que cet art mérite l'attention de la philosophie analytique car il constitue un outil efficace pour évaluer des théories sur l'art :

« les problèmes ontologiques et épistémologiques soulevés par les œuvres chorégraphiques donnent de l'ampleur à la philosophie de l'esprit, la philosophie de l'action et la métaphysique : ils nous permettent de saisir, d'interroger voire de récuser certaines thèses fondamentales dualistes, matérialistes, causalistes et incompatibilistes »⁴⁰.

De ce point de vue, *l'Esthétique de la danse* a deux vertus : d'une part, peut-être à l'attention des chercheurs en danse, offrir un accès à nombre de doctrines analytiques en pointant la façon dont leurs enjeux se retrouvent dans la danse, et d'autre part, certainement à destination des philosophes, aborder de multiples aspects de l'art de la danse en illustrant chaque analyse par une grande diversité d'exemples.

- 15 Cependant, montrer que la danse permet d'« opérer [...] une sorte de tri⁴¹ » dans l'existant philosophique, c'est indirectement attester qu'elle est philosophiquement utile mais stérile, qu'elle mérite d'entrer dans le champ philosophique, mais à condition de se plier aux usages conceptuels qui y auraient cours et d'augmenter le nombre des objets (des trophées ?) de la raison. À la lecture de *l'Esthétique de la danse*, il semblerait que la confrontation de sa pensée à l'art chorégraphique peut éventuellement *surprendre* le philosophe – elle lui permettrait de s'apercevoir que « prises comme exclusives, de nombreuses distinctions philosophiques faites pour les besoins de l'analyse et de l'explication philosophiques nous induisent en erreur » et

l'aiderait « à critiquer des antinomies ou à annuler des oppositions⁴² » –, mais que la danse n'a pas la puissance d'étonner⁴³, d'éveiller de nouveau et autrement l'interrogation, de porter à poser à nouveaux frais des problèmes et à inventer des concepts. Selon la démarche de Julia Beauquel, si la danse met la philosophie à l'épreuve, ce n'est pas au titre d'une expérience initiatrice, mais en tant qu'expérimentation, susceptible de confirmer ou d'invalider, non de faire basculer la pensée et de relancer sur le chemin de la recherche.

NOTES

1. BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, PUR, 2015. Nous utiliserons dorénavant l'abréviation ED.

2. BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, PUR, 2015.

3. Pour être précis, il faudrait d'ailleurs plutôt dire "de nouveau", puisque la danse avait bel et bien sa place dans les réflexions des philosophes de l'Antiquité.

4. ED, p. 23.

5. Ces termes constituent les titres de nombreuses sous-parties de l'ouvrage. Dans le même registre, on trouve aussi : « objections », « contre », « supériorité », « contre », « limites », « problèmes », « critique ».

6. ED, p. 299. On peut d'ailleurs regretter que les éléments fournis en annexe (outre le tableau récapitulatif suscité, un entretien avec Susan McLain, un « Texte au sujet de *Travail en cours/Work in progress*, de Daniel Denise et Paul-André-Fortier » et des « Réflexions à propos de *Umwelt*, spectacle de Maguy Marin ») ne soient pas annoncés dans le corps de l'ouvrage et qu'ils ne fassent pas l'objet d'une présentation qui permettrait de connaître leur fonction dans le travail de Julia Beauquel.

7. ED, p. 12.

8. ED, p. 25.

9. Id.

10. Id.

11. ED, p. 13.

12. ED, p. 95.

13. Id.

14. ED, pp. 149-157.

15. ED, p. 84.

16. Id.

17. « (i) être une pratique ou un spectacle (un artefact) compose(e) des mouvements d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) être formellement complexe et cohérente, (iv) incarner les propriétés rythmiques, (v) être le produit d'un haut degré technique, (vi) être expressif(ve), (vii) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (viii) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique, (ix) avoir des relations (historiques, théoriques, institutionnelles) avec d'autres productions de la même forme d'art ou avec d'autres pratiques artistiques, (x) fonctionnant sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique [emprunt au chapitre IV, « Quand y a-t-il art ? »,

de *Manières de faire des mondes* de Goodman explicité aux pages 95 à 108] (plutôt que sur le mode “de l’abstraction, de l’évocation ou de l’allusion”), (xi) posséder des propriétés esthétiques non réductibles à des propriétés physiques et susceptibles d’être appréhendées par un récepteur approprié, (xii) véhiculer des significations complexes, (xiv) être un exercice d’imagination créative (être originale), (xv) être intellectuellement stimulante, (xvi) être le produit d’une création individuelle ou collective, (xvii) être une improvisation, une série d’improvisations ou une composition pouvant faire l’objet d’une multiplicité d’instanciations, (xviii) être identifiable et ré-interprétable au moyen d’un système notationnel ou d’un enregistrement vidéo » [ED, pp. 157-158].

18. Il s’agit du titre de la seconde partie de l’ouvrage.

19. ED, p. 20.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 197.

22. BOISSIERE Anne et KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

23. ED, pp. 274-281.

24. ANSCOMBE Elizabeth, *L’Intention*, trad. fr. M. Maurice et C. Michon, Paris, Gallimard, 2002, p. 92, cité dans ED, p. 274.

25. ANSCOMBE Elizabeth, *op. cit.*, p. 148.

26. ED, p. 276.

27. *Ibid.*, p. 277. Terme repris à Anscombe.

28. *Ibid.*, pp. 277-278.

29. *Ibid.*, p. 22.

30. Dans l’introduction à *Philosophie de la danse*, Julia Beauquel s’inquiète d’appartenir « à une époque où chacun revendique sa propre philosophie », risquant « de semer la philosophie à tous les vents » [*Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 14]. Dénonçant l’idée selon laquelle « seuls ceux qui la pratiquent pourraient parler de la danse correctement » [*Ibid.*, p. 15], elle affirme que « un présupposé de cette thèse consiste sans doute à identifier le discours sur la danse à une phénoménologie. Réfléchir à la danse, ce serait forcément penser la corporéité vécue du danseur, décrire ses sensations subjectives de mouvement, ou encore les émotions intimes du spectateur. L’univers de la danse serait celui des *qualia* et des propriétés égologiques : la nécessité d’en dire quelque chose ne pourrait venir que de l’expérience interne du danseur ou de la rencontre presque magique avec cette intériorité sur le mode de l’empathie » [*id.*]. Julia Beauquel regrette finalement que « les différents types de discours sur le vécu insaisissable du danseur et la difficulté d’analyser la danse entretiennent des idées fausses » [*Ibid.*, p. 16].

31. Dans l’introduction à son précédent ouvrage, *Philosophie de la danse*, comme dans quelques passages épars de son *Esthétique de la danse*, Julia Beauquel se positionne en effet en adversaire de ce qu’elle nomme phénoménologie et qu’elle associe à une étude du vécu en termes d’intériorité, de subjectivité, de psycho-, voire d’égo-logie, et, appliquée à la danse, à une description des états mentaux et corporels du danseur. Or la méthode phénoménologique de la réduction ou l’épochè ne consiste pas à se replier sur ses impressions subjectives mais à s’ouvrir à l’apparaître, à être disponible et attentif à ce qui surgit et advient ici et maintenant, dans ce contexte qui m’accueille et dans lequel je suis irréductiblement pris. De plus, pour le phénoménologue, cette description minutieuse de la phénoménalité n’est jamais une finalité, mais un point de départ pour penser l’articulation de l’étonnement, de l’interrogation et de la pensée à ce qui les appelle, ce sur quoi ils portent. Ainsi, aborder phénoménologiquement l’art chorégraphique consiste à décrire ce qui advient et comment cela se déploie quand il y a danse et non à s’enfermer dans le vécu idiosyncrasique d’un danseur ou d’un spectateur.

32. *Philosophie de la danse*, p. 19.

33. ED, p. 24.

34. *Ibid.*, p. 25.

35. *ED*, p. 292-293.

36. *Ibid.*, p. 293.

37. Julia Beauquel offre de nombreuses formulations de cette idée. Notons encore celle qui a une importance particulière en raison du lieu stratégique de sa formulation : les dernières lignes de l'introduction. Après avoir rappelé qu'elle considère la danse comme une forme d'expression intelligible et rationnelle, et que sa position réaliste et externaliste la conduit à être particulièrement attentive aux gestes, aux mouvements dansés, plutôt qu'aux intentions des artistes, Julia Beauquel envisage la danse comme « une pure et simple expression de l'être humain par la mise en œuvre de capacités physiques complexes manifestant des intentions diverses (artistiques, métaphoriques, politiques, etc.) et de libres constructions (de choix rationnels visant un propos) » [*ED*, p. 26]

38. *ED*, p. 298.

39. *Ibid.*, p. 23.

40. *Id.*

41. *Ibid.*, p. 289.

42. *Ibid.*, p. 21.

43. Platon et Aristote affirmaient que l'étonnement est à la source de toute réflexion philosophique.

RÉSUMÉS

Partant du constat que « la danse n'existe encore guère davantage pour les philosophes analytiques que n'existe pour les danseurs ce type de philosophie », Julia Beauquel se propose de confronter la philosophie analytique et la danse. *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* ne s'attache pas à l'étude d'un type de danse ni à l'adoption d'un point de vue, mais ouvre les perspectives au maximum, s'intéressant aussi bien à la pratique quotidienne du danseur, à la poïétique, à l'expérience du plateau qu'à la réception. Pour autant, l'auteur ne renonce pas à illustrer son propos par l'évocation de témoignages, d'œuvres, de séquences de spectacles ou de mouvements dansés particuliers, s'appuyant tant sur les propos de chorégraphes majeurs de l'histoire de la danse occidentale que sur son expérience de danseuse et de spectatrice, et quelquefois sur des écrits de chercheurs en danse. L'enjeu de l'ouvrage est de montrer que la danse constitue un critérium efficace pour identifier ce que Julia Beauquel nomme les « avantages » et les « inconvénients » des doctrines et concepts de la philosophie analytique de l'art et, par là, de souligner les conceptions qui se révèlent les plus appropriées pour penser l'art chorégraphique.

Considering that “dance does not yet exist for analytical philosophers more than analytical philosophy does for dancers,” Julia Beauquel intends to compare analytical philosophy and dance. *La danse, le réel et l'expression* does not focus on the study of a specific type of dance, neither on one point of view, but it opens up perspectives, examining not only the daily practice of the dancer, the poiesis and the experience of the set but also the audience reception. However, the author resorts to testimonies, works, excerpts from performances or particular dance movements to illustrate her analyses. She relies both on the statements of major choreographers of western dance history, and her own experience as a dancer and spectator, and sometimes on

the writings of dance researchers. Julia Beauquel shows that dance is an effective criterion for identifying the “advantages” and “disadvantages” of analytical doctrines and concepts of philosophy of art, and thereby, highlights those that are most appropriate to conceive choreographical art.

INDEX

Mots-clés : définition, esthétique, expression, philosophie analytique

Keywords : definition, aesthetics, expression, analytic philosophy

AUTEURS

PAULE GIOFFREDI

Paule Gioffredi est agrégée de philosophie et docteur en philosophie de l'art et esthétique. En décembre 2012, elle a soutenu à l'université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense une thèse intitulée « Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine ». Ses recherches l'amènent aussi bien à participer à des manifestations scientifiques réunissant des chercheurs en philosophie ou en art, qu'à s'adresser aux artistes, aux publics de la danse, ou encore à s'investir directement dans la pratique.